ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XXXIX.

DIE „MADONNA PICCOLA GONZAGA"

UNTERSUCHUNGEN ÜBER EIN VERSCHOLLENES UND ANGEBLICH WIEDERGEFUNDENES

MADONNENBILD VON RAPHAEL

VON

EMIL JACOBSEN

MIT 3 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXXIX.

DIE „MADONNA PICCOLA GONZAGA“

DIE „MADONNA PICCOLA GONZAGA“

UNTERSUCHUNGEN ÜBER EIN VERSCHOLLENES UND ANGEBLICH WIEDERGEFUNDENES MADONNENBILD VON RAPHAEL

VON

EMIL JACOBSEN

MIT 3 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1906

IN der Galerie des Louvre befindet sich ein kleines Bild, Raphael mit Unrecht zugeschrieben, welches man, um es von der großen heiligen Familie Franz I. zu unterscheiden, «La petite Sainte Famille» genannt hat. Es stellt Maria und Elisabeth mit beiden Kindern in einer zärtlichen Gruppe dar. Daß die Komposition dieses Bildes von Raphael herrührt, ist allgemein anerkannt; es fragt sich aber, ob es eine, nach einer Zeichnung Raphaels ausgeführte, Arbeit eines Schülers oder eine Kopie nach einem verschollenen Original ist. Es existiert in der Windsor-Sammlung eine Raphael wieder mit Unrecht zugeschriebene Zeichnung, welche jedenfalls zum Teil diese Komposition enthält.

Diese Zeichnung scheint einem Stiche des Raimondi-Schülers I. I. Caraglio, welcher dieselbe Komposition mit einigen kleinen eben nicht sehr glücklichen Aenderungen enthält, zugrunde zu liegen. Wenn ich nun die Zeichnung und den Stich mit dem Gemälde im Louvre vergleiche, dann muß ich in entschiedenem Gegensatz zu Passavant behaupten, daß dasselbe unmöglich nach der Zeichnung und noch weniger nach dem Stiche gemacht sein kann, denn es unterscheidet sich von den beiden sehr erheblich und zwar in der glücklichsten Weise. So begegnet uns im Bilde statt der kahlen Mauer, welche in der Zeichnung und im Stiche den Hintergrund bildet, eine ausgedehnte reizvolle Landschaft, welche zum Teil sorgfältig ausgeführt, zum Teil nur zart angedeutet ist, und mit der Landschaft in der «Madonna mit dem Diadem» eine unleugbare Verwandtschaft hat. So ist auch die Stellung und Bewegung im Gemälde viel schöner empfunden, und auch das Kleid und die Handstellung sind darin abweichend.[1]

Außer dieser Zeichnung und diesem Stiche kennen wir sonst nichts, was der Behauptung, daß das Louvre-Bild nach einem zeichnerischen Entwurf von einem Schüler Raphaels gemacht sei, als Stütze dienen

[1] Vergl.: C. de Fabriczy, Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, S. 152.

könnte. Daß es aber eine Kopie nach einem Gemälde Raphaels ist, dafür spricht der Umstand, daß es mehrere solche Bilder gibt, welche mit dem Louvrebild genau übereinstimmen, und zwar können wir auf eins in London, ein anderes in Düsseldorf, ein drittes in Köln, ein viertes in der Kollektion Roussel zu Nanterre in Frankreich hinweisen.

Wir müssen nun zuerst fragen, wo kann das Original Raphaels hingelangt sein, oder, wenn es als verschollen betrachtet werden muß: gibt es keine Notiz in der Lebensgeschichte Raphaels, welche uns über ein solches Gemälde Kunde gibt?

Die Antwort ist nicht sehr schwierig.[2]

In einem Inventarium vom Jahre 1627 über die Kunstgegenstände bei dem Herzog von Mantua,[3] kommt folgendes Gemälde vor: Un quadro, con sopra una Madonna, l'Elisabetta, S. Gio. e N. S. con ornamento fregiato d'oro, di mano di Rafaello d'Urbino.

Diese Beschreibung, wie dürftig sie auch ist, paßt genau auf unsere sogenannte «Kleine heilige Familie» und auf kein anderes Bild Raphaels.

Außer diesem kleinen Bild befand sich im Besitz des Herzogs zwar auch eine größere Madonna oder heilige Familie von dem Urbinaten, welches aber fünf Figuren enthielt und also nicht mit unserer kleinen Madonna verwechselt werden kann. Wie aus brieflichen Mitteilungen jener Zeit hervorgeht, dürfte dies Bild identisch sein mit der für den Bischof Lodovico di Canossa gemalten sogenannten «Madonna di Canossa», welche später mit der heiligen Familie, die sich in der Pradogalerie zu Madrid unter dem Namen «la Perla» befindet, identifiziert worden ist.[4] In dem Inventarium, welches aus Anlaß der Verkaufsverhandlungen zwischen dem Herzog Vincenzio II. und Karl I. von England von dem Bevollmächtigten des letzteren, dem in Venedig etablierten französischen Kaufmann Daniel Nys, aufgenommen wurde, figurieren auch beide Bilder und zwar das große (la Perla) mit der Wertschätzung von 4000 Scudi, das kleine zusammen mit einer Skizze von Andrea del Sarto mit der von 402 Scudi. Es ist interessant, zu bemerken, wie der Herzog betreffs des Preises der Piccola Madonna immer anspruchsvoller wurde. Im ersten Inventarium, welches gewiß aus Anlaß des geplanten Verkaufs gemacht wurde, ist der Preis mit 200 Scudi notiert. Im zweiten, wenn auch im Verein mit einer skizzierten Madonna von Andrea del Sarto, wird es auf 402

---

[2] Vergleiche für das Obenstehende und für die nachfolgenden geschichtlichen Erörterungen die beiden anonymen Broschüren mit dem Titel: La petite Sainte Famille de Raphael, Madonna piccola de la Marquise Isabelle d'Este de Gonzogue (Imprimerie D. Dumoulin & C. Paris 1892 & 1896), auf welche die hiesige Darstellung als kritisches Resumé zurückgeht.

[3] Carlo d'Arco: Delle Arti e degli Artefici di Mantova 1857—1859.

[4] Vergl. M. Paliard, La petite Madonne d'Orleans et diverses erreurs de Passavants, S. 4 und Eug. Müntz, Raphael, Paris 1881, S. 583.

Scudi geschätzt. Endlich in einem dritten Inventarium wird es allein mit 500 Scudi aufgeführt.

Wir wissen also, daß ein Gemälde, welches mit dem Louvrebild korrespondiert, sich als ein Raphael in der Galerie der Herzöge von Mantua befand. Rührt dies Bild auch wirklich von dem Meister her? Wir haben Urkunden, welche beweisen, daß ein Mitglied der mantuanischen Herrscherfamilie und zwar die Gemahlin des Giovanni Francesco Gonzaga, die sehr kunstsinnige Isabella d'Este ein kleines Bild bei Raphael bestellt hat; daß die Bestellung von Raphael angenommen und das Bild auch richtig fertig abgeliefert wurde. Der mächtige Vermittler zwischen Isabella und dem Künstler war bei dieser Gelegenheit der Freund Raphaels, Graf Baldassare Castiglione, der, wie bekannt, zweimal von ihm porträtiert wurde. Ihm gelang es wirklich, von diesem jetzt fast unnahbaren Kunstfürsten das für Isabella zu erhalten, um was ihr Verwandter, Agostino Gonzaga, vergeblich nachgesucht hatte.

Doch lassen wir die Dokumente (aus den mantuanischen Archiven) selbst sprechen.

Hier zuerst ein Auszug aus einem Briefe, welchen Agostino Gonzaga am 7. Juni 1515 an Isabella richtete:

«Jll^{ma} et Exma mia Signora et Patrona unica, etc. . . . .

«Io parlai cum Raphaël da Urbino circha IL QUADRETTO *che voria la Ex^{tia} Vostra* DI MAN SUA, cosi lo disposi ad volerlo fare et farallo, che ancora et esso habbia da fare assai pur, per essere esso tanto servitore di V. E^{tia} quanto el possi essere, si è risciolto di volerlo fare per ogni modo. Piacevalli adunque mandar il disegno et driciarlo a me ch'io lo faro fare et presto che scio sera satisfatta, secundo il desiderio suo . . . .

«In Roma, Vij Junij MDXV.

«de V. S. Jll^{ma} El fidelissimo et devoto servitore

«Aug^{no} de Gonzaga.»

Und hier ein anderer Brief von demselben, datiert den 8. November 1515:

«Jll^{ma} et Exma S^{ra} et Patrona mia,

S^{ra} Marchesana di Mantua.

«Jll^{ma} et Exma mia S^{ra},

«Quando io mi parti de Mantua Comandome, V. Ex. *ch'io procurassi che Raphaello gli facesse un quadro di pittura*. Cosi, giunto ad Urbino, subito gli scrissi *et desso mi rispose affermando volerlo fare*. — Occorrendomi di poi andare a Roma, sollicitai con molto maior instantia, de sorte che me promise lassar indietro tutte l'altre opere co-

minciate e da cominciare, per satisfare a V. S. Jll^ma^. Hora, per confermatione di questo, pur mi scrive che io le mandi la mesura del quadro e il lume, perchè presto pensa dargli principio. Cosi, se quella se dignera farmi intendere e l'uno et l'altro, io sollicitaro il resto; e se conoscero in oltra cosa poterla servire, non aspetterò d'esser commandato ...

«Di Urbino, alli VIII di VIIIIbre MDXV.» [5]

Endlich noch ein Bruchstück eines Briefes, welches Alfonso Paolucci an den Bruder Isabellas, Alfonso I., Herzog von Ferrara, richtete, aus dem hervorgeht, daß es der Vermittlung Castigliones bedurfte, um den vielbeschäftigten Künstler in Tätigkeit für Isabella zu setzen: «... Da M. Baldessera da Castione, con il quale parlai de Rafael da Urbino, et dissemi *che era molto tempo havea da fare una opera de la Sra Marchesana, et che mai la lavorava se non quando vi era presente,* tanto erano le sue occupationi. Et dissemi che teneva per certo, partito lui, non li lavoraria più».[6]

Es würde jetzt sehr interessant sein, wenn wir irgend eine Kunde finden könnten, welche besagte, daß eine Madonna Raphaels auch wirklich von Rom nach Mantua überführt worden sei.

Eine solche Kunde besitzen wir.

In einem Briefe Baldassare Castigliones an seine Mutter, datiert den 29. Dezember 1520 (fast fünf Jahre nachdem Alfonso Gonzaga zum erstenmal mit Raphael über ein Bild für Isabella sprach) wird eine von ihm nach Mantua gesandte Madonna «di man di Rafaello» erwähnt:

«Perchè della Corte mi vien fatto istanza di mandar questo mulattiero, l'ho carico di alcune cose mie, per esser manco impicciato quando io verrò a Mantua. Desidero sommamente intendere che le siano giunte a salvamento: pero, V. S. subito che le saranno giunte, me lo avvisi e facciate aprire e mettere in loco dove non siano vedute da persona e non si affumino. Il loco seria buono lo studietto di V. S. *Vi sera un quadro d'una Nostra donna di man di Raffaello,* una testa d'un villano ed una figuretta antica di marmo, che sono cose che mi sono carissime e come ho detto, V. S. di grazia, non le lassi vedere a personna. Non iscrivo altro, perchè questo messo credo verrà tardi. — Saravi ancora un fardeletto della duchessa vedova.

«A V. S. mi racomando.
«In Roma, alli 29 di dicembre
MDXX.» [7]

---

[5] G. Campori, Atti e Memorie 1870, V, 304.

[6] Campori, Atti e Memorie V, 304. — Das Schreiben ist nicht datiert, es ist aber sehr wahrscheinlich, daß es im Jahre 1519 abgefaßt worden ist. In diesem Jahre wurde nämlich der greise Mgr. Castiglione, welcher der Vertreter Alfons I. in Rom war, durch Paolucci ersetzt.

[7] Serassi, Lettere etc. Padova 1769, I, 75. — D'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova II, 86.

Der Brief enthält zwar nichts über die richtige Ablieferung des Bildes an die Marchesa Isabella, es ist aber sehr wahrscheinlich, daß der Graf Castiglione [8] diese angenehme Pflicht sich selbst vorbehalten hatte. Die Wahrscheinlichkeit ist jedenfalls sehr groß, daß die im Inventarium von Daniel Nys über die Gemälde des Herzogs von Mantua notierte «Madonna (piccola) di Rafael» dasselbe Bild ist, welches von Castiglione von Rom nach Mantua besorgt wurde. [9]

Die Einkäufe Daniel Nys geschahen, wie schon erwähnt, für Rechnung Karls I., Königs von England. Wir dürfen also jetzt erwarten, daß das kleine Bild uns in den englischen Galerien oder wenigstens in den Katalogen oder Inventarien der Sammlung des Königs Karl begegnen wird. Aber nichts von alledem. Keine Spur einer Beschreibung eines Bildes von Raphael, das mit der kleinen heiligen Familie stimmen könnte, befindet sich in den Katalogen und Inventarien der Sammlungen Karls I. Diese waren zwar unvollständig. So erwähnt der Katalog, publiziert von Van der Doort (London, Bathoe 1757) nach dem Manuskript im Ashmolean Museum von 1639 nur 563 Gemälde und Miniaturen, und man weiß, daß Karl I. wenigstens 1417 Gemälde besaß. Auch dürfte wahrscheinlich eine große Anzahl Kunstwerke während der von der Revolution 1648 verursachten Unruhen zugrunde gegangen sein. Die Annahme ist demnach nicht ausgeschlossen, daß die kleine heilige Familie aus Mantua in England verschollen sei, doch bleibt immerhin die Möglichkeit, daß das Werk gar nicht nach England gesandt worden ist. Daniel Nys hatte nämlich, wie seine von W. N. Sainsbury herausgegebenen Briefe bezeugen, große Schwierigkeiten seine Ausgaben von dem König zurückzuerhalten. [10] Es ist deshalb nicht unwahrscheinlich, daß der Kaufmann, um sich schadlos zu halten, einen Teil seiner Erwerbungen selbst behalten hat. In einem Briefe vom Juni 1631 scheint Nys sich entschuldigen zu wollen, daß er eine Anzahl der dem Könige gehörenden bedeutenden Kunstwerke, deren Verbleib in seinem Hause er angeblich durch einen Zufall (!) entdeckte, nicht nach England gesandt habe. Die Gemälde, die er aufzählt, sind: eine Halbfigur der Magdalena von Tizian, eine nackte Lukrezia von Tizian, drei Köpfe in einem Bilde von Tizian; das Porträt einer grün gekleideten Dame von Raphael; eine knieende weibliche Marmorstatue (Venus accroupie) Wert 6000 ecus; ein Kind von Michelangelo; ein Kind

---

[8] Baldassare Castiglione war mit den Gonzaga verwandt. Seine Mutter Luigia Gonzaga war die intimste Gesellschafterin und Freundin Isabellas d'Este.

[9] G. Campori in seinen «Atti e Memorie per le province Modenesi e Parmensi» I, 306, identifiziert es mit diesem Bilde: dasselbe tut A. de Reumont in seinem Aufsatz im «Archivio della Società Romana di Storia Patria», Roma 1881, IV, 392.

[10] W. N. Sainsbury, Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter-Paul Rubens. London 1869.

von Sansovino; ein Kind von Praxiteles. Er schreibt, die drei Kinder seien gar nicht zu schätzen und gehörten zu dem seltensten, was der Herzog besäße.

In einem anderen (von Sainsbury publizierten) Briefe des englischen Konsuls Thomas Rawlandson an den englischen Staatssekretär Lord Dorchester, klagt jener, daß es ihm unmöglich sei, die dem König gehörigen Gemälde und Statuen von Nys ausgeliefert zu erhalten.

Die Möglichkeit bleibt also bestehen, daß das Bild gar nicht an seinen Bestimmungsort gelangte. Wie dies nun auch sein mag (denn es gibt noch ein alter Bericht, wonach den 4. August 1632 ein Schiff mit Kunstschätzen aus Mantua von Venedig nach England abging), erscheint es jetzt geboten, die Bilder, welche die Komposition der «Madonna piccola Gonzaga» aufweisen, durchzugehen, um möglicherweise das Original darunter zu finden.

Hier kommt zuerst das Bild im Louvre in Betracht. Wir haben schon zu Anfang dieses Artikels gesagt, daß dies Bild nicht ein Original von der Hand Raphaels, sondern eine Kopie (und zwar eine zeitgenössische von Schülerhand ausgeführte) sei. Die identischen Darstellungen in London, Köln und Düsseldorf sind anerkanntermaßen Kopien, wahrscheinlich niederländischer Herkunft. Es bleibt uns dann noch übrig, das Exemplar in der Kollektion Roussel zu Nanterre zu untersuchen.

Es wurde von der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen im Jahre 1896 als ein Original Raphaels reproduziert. Dr. A. Schmarsow, welcher diese Publikation in einem Feuilleton der Nationalzeitung vom 26. Juni 1897 bespricht, ist über die Schönheit des Bildes, welches er auch Gelegenheit hatte, im Original zu untersuchen, überrascht. Er setzt es entschieden über das Exemplar im Louvre und scheint geneigt, es als Original der ganzen Reihe dieser Darstellungen zu betrachten. «Wie immer das Urteil über Raphaels eigenhändige Mitwirkung an diesen heiligen Familien der römischen Zeit auseinander gehen mag, zwischen den beiden Exemplaren dieser Komposition, im Louvre und in Nanterre, wird kein Zweifel bestehen bleiben. Nach eingehender Prüfung bin ich wenigstens zu der festen Ueberzeugung gelangt, daß dem Schatze des Herrn Roussel der Vorrang gebühre — und zwar ganz abgesehen von der Herkunft dieser Tafel und ihrer sonstigen Beglaubigung durch historische Nachrichten und Abzeichen unbezweifelbaren Charakters. Die Geschichte des Stückes läßt sich bis in den Besitz der Este zurückverfolgen, und die beiden wissenschaftlich ernsten Schriften, die ihr gewidmet sind, enthalten kulturgeschichtliche Dinge von seltsamem Reiz.»

Die beiden Schriften, auf welche Dr. Schmarsow hindeutet, sind

zwei anonyme Publikationen deren erste im Jahre 1892 unter dem Titel: «La petite Sainte-Famille de Raphael, Madonna Piccola de la Marquise Isabelle d'Este De Gonzague»; die andere, welche die Nachforschungen über das Bild weiter spinnt, ist im Jahre 1896 unter demselben Titel erschienen (Paris, Imprimerie D. Dumoulin et C.). Beide von ganz privatem Charakter und im Buchhandel, soviel ich weiß, nicht zu haben. Das Lob, welches Schmarsow diesen kleinen Büchern zuerteilt, ist sehr gerechtfertigt. Nur dürften diese Studien trotz aller Logik der Beweisführung nicht so sehr als ein Plaidoyer für das Bild sich gestaltet haben, was ihren wissenschaftlichen Wert etwas beeinträchtigt. Ich leugne nicht, daß ich aus diesen Büchlein das Wesentlichste, was ich Faktisches hier mitteile, geschöpft habe.

Die Schrift aus dem Jahre 1892 beschließt ihre Untersuchung in der Ungewißheit, ob das Bild nach England gesandt worden, oder in Italien geblieben ist.

In der Schrift vom Jahre 1896 ist es dem Verfasser gelungen, weit tiefer in die Geschichte des merkwürdigen Werkes zu blicken. Er knüpft an einige mit Wappen versehene Siegel an, deren Existenz er schon in der Publikation von 1892 erwähnt, offenbar aber damals nicht nach ihrer Bedeutung gewürdigt hatte. Es ist besonders das unten abgebildete Siegel, welches in Betracht kommt. Es befindet sich auf der Rückseite des Bildes in der Kollektion Roussel und kann vielleicht als Schlüssel für die Herkunft und Geschichte des Bildes betrachtet werden:



Es ist nämlich dem Verfasser in seinem späteren Büchlein gelungen, den Besitzer dieses Wappens aufzufinden. Es gehörte Robert Thierry de Saint Thomasles-Vienne-le Chalet, welcher von dem Herzog Antoine de Lorraine am 7. Oktober 1510 geadelt wurde. Also ein Mitglied dieser Familie hat das Bild erworben. Wann, und unter welchen Umständen dies geschehen ist, erzählt uns der Verfasser in einer Weise, der eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht abzusprechen ist.

Robert Thierry, sowie seine drei Söhne, Pierre, Claude und François waren alle unvermögend. Jean Thierry dagegen, der Sohn des François,

reiste nach Italien, um sein Glück da zu versuchen, kam in Venedig in Verbindung mit einem reichen Kaufmann griechischer Abstammung namens Athanasio Tipaldi, wurde der Associé desselben und später sein Erbe.

Es gibt jetzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Madonna piccola Gonzaga nicht nach England kam. Denn das Siegel mit dem Wappen Jean Thierrys macht es wahrscheinlich, daß dieser selbst oder auch sein Kompagnon, dessen Erbe er später wurde, das Bild von dem in derselben Stadt etablierten Kaufmann Daniel Nys erworben hatte. Daniel Nys, welcher sich sehr häufig in Geldverlegenheiten befand, pflegte mitunter seinen Gläubigern kostbare Gemälde oder Statuen als Sicherheit zu überlassen, die er später nicht immer imstande war, einzulösen. [11] Vielleicht auf diese Weise, vielleicht auch durch direkten Kauf muß Thierry oder Tipaldi in den Besitz des Gemäldes gekommen sein. [12] Wir dürfen also annehmen, daß das Bild, welches einst in der herzoglichen Sammlung zu Mantua sich befand, später in die Hände des französischen Kaufmanns von Venedig, Jean Thierry kam.

Man sollte jetzt glauben, daß es sehr leicht zu erklären wäre, wie das von einem Franzosen erworbene Bild später nach Frankreich kam. Dem ist aber nicht so.

Die ganze Erbschaft Jean Thierrys kam nicht in die Hände seiner Erben, aus dem einfachen Grunde, weil die venezianische Republik sich weigerte, dieselbe auszuliefern. Verschiedene juristische Spitzfindigkeiten hat man hier ins Feld geführt. Vornehmlich dürfte der Umstand schwerwiegend gewesen sein, daß Jean Thierry in Venedig nicht unter seinem eigentlichen Namen lebte:

«On se masquait généralement à Venise, au dix-septième siècle; on allait à ses affaires, on courait à ses plaisirs sous le couvert du masque; on entrait même masqué aux séances du Grand Conseil lorsqu'elles devenaient publiques, et les ambassadeurs eux-mêmes n'assistaient à une fête, à un spectacle, que masqués. Or, quoi de plus naturel, avec de tels usages, que de commencer, quand on le pouvait, par mettre un masque sur son nom même?» [13]

Daß die Erbschaft Thierrys nie verteilt wurde, beweisen zwei Staatsakten. Die erste war die am 21 prairial an IV von der französischen Regierung an General Bonaparte gegebene Ordre, den Betrag der Erbschaft Thierrys von der venezianischen Republik zu reklamieren; die zweite

[11] Siehe W. N. Sainsbury, a. a. O. Appendice H, 339.

[12] Von keinem andern Mitglied der Familie Thierry kann man annehmen, daß es ein raphaelisches Bild besessen habe. Denn sie waren alle sehr arm, was schon aus dem Testament Jean Thierrys hervorgeht und was später auch auf andere Weise konstatiert worden ist.

[13] La Petite Sainte Famille etc. Paris D. Dumoulin & C. 1896, S. 18.

eine Mitteilung des Generals Bonaparte, datiert den 11 floréal an V, durch welche er die Republik von Venedig wissen läßt, daß er die Uebergabe der Erbschaft Thierrys, auf zwanzig Millionen geschätzt, fordert.

Wir haben jedoch Gründe die dafür sprechen, daß das Bild doch nach Frankreich kam und zwar erst in den Besitz des Kardinals Mazarin, dann in die Galerie des Ministers de Colbert. «La petite Sainte-famille de Raphael», die sich, wie bekannt in der Sammlung Mazarin befand, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach kein anderes Werk sein, als eben unsere Madonna piccola Gonzaga.

Der erste französische Schriftsteller, welcher uns über das Bild berichtet, ist Felibien. In seinem «Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Ed. 1690)» schreibt er:

«Quant à celuy qui est aujourd'huy dans le cabinet de M. le duc de Mazarin, le chevalier del Pozzo, que vous avez connu à Rom, le fit acheter par M. le marquis de Fontenay pendant qu'il estoit ambassadeur auprè du pape Urbain VIII, *prétendant que c'estoit l'original que Raphaël avoit commencé et sur lequel celuy dont j'ay parlé* (le tableau du Louvre) *avoit esté copié* par Jule Romain.» (I, 253).

Diese Notiz des übrigens sehr unzuverlässigen Felibien ist nicht ganz korrekt. Es war wohl damalige Sitte, daß die Gesandten mit Einkäufen für Kunstwerke von ihrer Regierung beauftragt wurden. So hatte z. B. die Königin Maria de Medicis den französischen Gesandten in Venedig D'Avauex beauftragt, sich mit Daniel Nys in Verbindung zu setzen wegen verschiedener Einkäufe von Kunstgegenständen aus den mantuaner Sammlungen, sowie wegen der Kartons Mantegnas mit dem Triumph Julius Cäsars, wegen Statuen, Gemälden und anderer kostbarer Sachen.[14]

Es scheint aber, daß es nicht der Marquis de Fontenay-Marieul, wie Felibien mitteilte, sondern der Bischof von Carpentas, der Kardinal Alexander Bichi, der Freund und Vertraute Mazarins, war, welcher von ihm beauftragt wurde, Kunstwerke einzukaufen, während er als außerordentlicher Gesandter am Hofe Papst Urbans VIII. in Italien weilte. Am 5. November 1643 schrieb Mazarin an ihn.

«J'ai pensé a me prévaloir de la commodité que V. E. aura estant de retour à Bologne, de rencontrer quelques tableaux de Guido Reny et de l'Albane quand, à ses heures perdues, elle voudra aller se divertir dans leurs escholes. Je seray bien ayse d'y employer jusqu'à mil escus des diverses pièces, me rémettant au reste à tout ce qu'elle me fera la faveur d'accorder . . .»

[14] Archives du Ministre des affaires étrangères. Correspondance, Vénise 48. 25. 26 und La petite Sainte Famille etc. 1896. S. 28.

Dann später wieder am 11. Dezember 1643:

«. . . Le retour di V. E. en Lombardie luy donnera peutestre moïen de faire rencontre de quelques beaux tableaux. *Je la supplie me faire la grâce d'en faire quelques emplettes pour moy,* sy elle y a occasion. Je seray bien ayse d'y despenser jusqu'à trois mil escus, et il me n'importe pas qu'ils soient anciens ou modernes, pourvu qu'ils soient bons.»

Und endlich am 18. Dezember:

«. . . *Je supplie V. E. de n'hésiter pas d'employer dans des tableaux jusqu'à la somme de six mil escus* dans son voyage de Lombardie sy elle y treuve occasion; mais qu'elle prenne bien garde, s'il luy plait, de n'estre pas trompée en des copies pour originaux.»

Der Kardinal Bichi war sehr geeignet, den Ansprüchen der Kunstliebe Mazarins zu genügen, denn als außerordentlicher Abgesandter des Königs und besonders damit beauftragt, Frieden zwischen dem Papst und den italienischen Fürsten zu vermitteln, hatte er Gelegenheit, ganz Italien und besonders Oberitalien zu bereisen.

Am 23. Januar 1644 schreibt er:

«. . . J'ay mis ordre à Bologne pour les tableaux que V. E. désire. *J'en ay trouvé icy quelques-unes des vieux assez beaux,* mais le prix en est si hault qu'il fait bien voir que les maistres les veulent vendre quattre fois plus qu'ils ne vallent. *Je tascheray de servir en cela et en toute autre chose* V. E. le mieux qu'il me sera possible, n'ayant point de plus grande passion que de luy pouvoir, en quelque façon, tesmoigner que je suis entièrement, Monseigneur, vostre très humble, très-obéissant et très-obligé serviteur.»

Kardinal Bichi verblieb in Venedig vom 26. Dezember 1643 bis 5. Februar 1644 und wieder vom 26. Februar bis Juli 1644, indem er in der Zwischenzeit in Rom war. Während seines letzten Aufenthaltes scheint er für die Angelegenheiten Marazins sehr eifrig gewesen zu sein; er verband sich zu diesem Zweck mit dem damals sehr berühmten Maler Pietro da Cortona. Fortwährend den obengenannten Schriften folgend zitiere ich einige Briefe von ihm an Mazarin, sowie einige von Mazarin an ihn, da sie nicht ohne ein gewisses kultur- und kunstgeschichtliches Interesse sind.

Am 9. März 1644 schrieb er von Venedig an Mazarin:

«. . . *Je suis après à chercher des tableaux* en suitte de l'ordre que V. E. m'en a envoyé, et afin de la pouvoir mieux servir, j'ay desbauché de sig^r Pietro da Cortona, qui a eu permission d'estre un mois avec moy *et fait ici maintenant avec beaucoup d'addresse ses diligences,* pendant qu'il tesmoigne de voir tout simplement pour sa curiosité. *Il y trouve beaucoup de belles pièces antiques,* mais le prix qu'on en demande

est si exorbitant que je n'oserois presque le dire. Nous verrons neantmoins, tant en cette ville qu'à Bologne et autres lieux circonvoisins (car je le feray rouler par toutes ces villes d'alentour), si nous pourrons bien servir V. E.»

Ferner am 9. April 1644:

«*Le Sr Pietro da Cortona et moy sommes tousjours après à chercher des tableaux,* mais ils sont de prix si exorbitant que nous sommes presque rebutés d'y employer de l'argent, car le dit Sr Pietro mesme advoue que ce qu'on en veut avoir au dernier mot est de double de ce qu'ils peuvent valloir. Neantmoins, nous verrons ce que nous pourrons faire et V. E. peut estre asseurée que tant en cela qu'en toute autre chose qui regardera ses satisfactions, j'useray de toute la diligence et des soings qui seront possibles.»

Und am 16. desselben Monats schrieb er noch einmal:

«. . . Je suis tousjours après a chercher des tableaux avec le Sr Pietro da Cortona et j'espère qu'avant mon despart nous en acheterons quelques-uns quoy qu'ils soient un peu cher . . . .»

Am 5. März 1644 schrieb Mazarin an ihn:

«. . . Quant aux tableaux dont je vous avois cy-devant prié de faire quelques emplettes, je suis toujours dans le mesme désire et me remets entièrement à ce que V. E. ferà, scachant bien que l'argent serà bien employé quand il sera par ses ordres.»

Und den 29. April 1644:

«. . . V. E. ne m'a plus rien escrit touchant les tableaux dont je l'avois suppliée. C'est une *passion naissante que j'ay* et que je vous seray extrêmement obligé, si a votre passage par Bologne vous n'avez pas eu le temps d'y songer, d'envoyer les ordres vostres a quelqu'un de vos amys qui soit intelligent en ceste matière pour achever ce que vous n'aurez pu faire. Cependant, je demeure, etc. . . .»

Es hat nun sicherlich eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, daß «la petite Sainte-famille» dasjenige Bild der Kollektion Mazarin ist, welches in dem nach dem Tode des Kardinals aufgestellten Inventarium folgendermaßen beschrieben wurde:

«*Un autre, faict par Raphaël, sur bois, représentant la Vierge, le petit Jésus sur un berceau, Sainct Jean-Baptiste et Saincte Elizabeth,* hault d'un pied deux poulces et large de unze poulces. Garny de sa bordure d'ebene. Prisé la somme de deux mil livres, cy . . . . ijg L^t.»

und daß es jenes Bild ist, welches durch Vermittlung des Grafen Castiglione nach Mantua, und zuletzt in den Besitz Jean Thierrys kam, von welchem Kardinal Bicchi es erworben haben konnte. Auch soll es

erst in dem Inventarium der Mazarinschen Sammlung nach der vollendeten Mission Bicchis vorkommen.

La petite Sainte-famille war nicht das einzige Werk Raphaels, das sich in der Kollektion Mazarin befand. Da konnte man die beiden herrlichen Frühwerke des Urbinaten bewundern, die jetzt zu den schönsten Zierden der Louvregalerie gehören: den kleinen St. Michael und den kleinen St. Georg.

Ueber die beiden Täfelchen findet sich in genanntem Inventarium folgende kunstgeschichtlich wichtige Notiz:

«Inventaire de Mazarin. No 1177. — «Un autre qui se ferme en deux en forme de couverture de cuir; d'un costé est représenté *Sainct Georges* à cheval qui combat aussy un monstre, le tout faict par Raphaël, hault de unze poulces et, estant ouvert, large de neuf poulces, la dicte fermeture ornée de quelques ornements d'argents et de cuivre, prisé la somme de deux mil livres, cy . . . . , . ijg L^{t}.»

Man sieht hieraus, daß die für den Herzog von Urbino gemalten Täfelchen ursprünglich eine Art Diptychon gebildet haben.

Die Experten, welche mit der Redaktion des Inventariums [15] beauftragt wurden, worunter der damals berühmte Maler Pierre Mignard sich befand, scheinen diese kleine heilige Familie hoch geschätzt zu haben, denn sie notieren für sie denselben Wert, nämlich 2000 livres, wie für die beiden herrlichen Frühwerke zusammen.

Nach dem Tode Mazarins kam ein großer Teil seiner Gemälde in den Besitz des Ministers Ludwig XIV. Colbert. Unter diesen befand sich auch La petite Sainte-famille de Raphaël, wie aus dem Inventarium, das aus Anlaß des Todes des berühmten Staatsmannes im Jahre 1683 aufgestellt wurde, hervorgeht.

«Fol. 65 V -202-. Un autre tableau, peint sur bois par Raphaël, représentant une Vierge, un Christ, Sainct Jean et Saincte Elisabeth, garny de sa bordure de bois doré prix trois cent livre, cy . . . .» [16]

Die Witwe Colberts, Marie Charron de Menars, fand, daß «un partage amiable» der Hinterlassenschaft ihres berühmten Gemahls sowohl passender, als auch vorteilhafter war, als ein öffentlicher Verkauf derselben. Eine solche Verteilung fand also statt, und nach dem willkürlichen Beschluß des Conseiller du Roi Henry Pussort verblieb die Witwe im Besitz der «Petite Sainte-famille» von Raphael.

---

[15] L'Inventaire de la Collection de Mazarin dressé par Pierre Mignard, André Podesta et Charles-Alfonse Du Fresnoy à la mite de la mort du Cardinal est conservé à la Bibl. Nazional., Mss. Melange Colbert. V, 75 Inventaire de Mazarin.

[16] Bibliothèque Nationale, Mss. «Melanges Colbert» v. 76, Inventaire de Colbert. — Die niedrige Preisschätzung darf nicht verwundern. Nach dieser sollte ja die Erbschaftssteuer erlegt werden. So wurde ein Gemälde von Ph. Champaigne auf 30 Livres, zwei Bildnisse des Königs von Mignard auf nur 80 Livres geschätzt.

Die Witwe Colberts überlebte ihren Gemahl vier Jahre. Als sie 1687 gestorben war, fand auf Veranlassung der Erben der beiden Söhne, des Erzbischofs Jacques Nicolas Colbert und seines Bruders Abt Louis Colbert de Bonport ein Verkauf des Colbertschen Besitzes statt. Bei diesem wurde das raphaelische Bild von dem Abt Louis Colbert de Bonport übernommen.[17]

Für unsern Abt de Bonport dürfte der geistliche Stand keine große Anziehung besessen haben, ihn lockten, wie es schien, ganz andere Ziele. Kaum mündig geworden, warf er den Priesterrock ab, heiratete, und dem Beispiel seiner beiden früh verstorbenen Brüder folgend, wurde er unter dem Namen des Cavalier de Colbert und später unter dem des Graf von Ligniere Kapitän bei der leichten Reiterei in Anjou, bekleidete nachher mehrere militärische Stellungen, bis er im Jahre 1707 den militärischen Stand verließ. Er starb 1745. Er hinterließ mehrere Töchter und einen Sohn, den Marquis Louis de Ligniere. Es ist ja sehr wahrscheinlich, daß das Bild bis an seinen Tod bei ihm verblieb und darnach in den Besitz des Sohnes oder einer der Töchter überging, aber wir können dies nicht mit Sicherheit feststellen. Und wie es später in den unruhigen Zeiten der großen Revolution mit dem Bilde ergangen ist, können wir noch weniger sagen. Erst in der Kollektion Roussel zu Nanterre begegnet uns das Bild wieder. Es wurde von Herrn Roussel von einem alten Kunsthändler zu Senlis erworben, in dessen Besitz es angeblich vom Jahre 1879 an gewesen war und welcher sich über die Provenienz nicht näher aussprechen konnte oder wollte.

So behauptet jedenfalls der Verfasser der beiden von mir erwähnten Schriften. Er glaubt bewiesen zu haben, daß dies Bild identisch sei mit dem im Jahre 1519 für Isabella von Gonzaga ausgeführten Bild Raphaels, welches durch Graf Castiglione im folgenden Jahre nach Mantua und später, statt nach England, in den Besitz Jean Thierrys kam. Das Siegel mit dem Wappen Jean Thierrys, welches auf dem Bilde in der Kollektion Roussel befindet, scheint dem Verfasser einen untrüglichen Beweis abzugeben. Ebenfalls glaubt er dargetan zu haben, daß das Bild, welches sich in der Kollektion Roussel befindet, identisch mit dem Bilde sei, welches von Mazarin erworben, in die Kollektion Colbert und später in den Besitz Louis Colberts, Abbés de Bonport, kam.

Ich muß hierzu bemerken, daß, wenn auch die Wahrscheinlichkeit für die Richtigkeit der Behauptungen des Verfassers spricht, diese doch

[17] Fol. 37 — «*Un autre tableau peint sur bois, représentant un Christ, une Vierge, un Saint Jean et Sainte Élisabeth*, de l'article 242[2], adjugé à Monsieur l'abbé de Bonport pour deux cens cinquante livres, cy . . ijcl Lt».

nicht bewiesen sind. Die Möglichkeit, daß Jean Thierry, nicht das von Raphael ausgeführte Original, welches nach England gesandt, oder auch in Italien verschollen sein mag, sondern nur eine Kopie erworben und darauf sein Siegel angebracht hat, läßt sich nicht durch die Argumente des Verfassers, sondern nur durch das Bild selbst widerlegen.

Auch für die Identität des Bildes bei Thierry mit derselben Komposition in der Galerie Mazarin spricht nur eine gewisse Wahrscheinlichkeit, aber keine Gewißheit. Der Kardinal hat vielleicht sein Bild gar nicht in Venedig, ja vielleicht ohne die Vermittlung seines Freundes Bicchi erworben. Uns fehlt der Nachweis, daß das Siegel Thierrys sich auch auf dem Bilde Mazarins und Colberts befunden hat. Doch für die Echtheit des Bildes der Kollektion Roussel könnte diese Identität ebensowenig wie das Urteil geachteter Künstler aus jener Zeitperiode als entscheidend betrachtet werden. Es erweckt gewiß ein günstiges Vorurteil für ein Bild, wenn nachgewiesen werden kann, daß es früher in weltberühmten Sammlungen einen Platz gefunden hat; doch selbst die aristokratischste Provenienz kann seine Echtheit nicht verbürgen.

Eine ganz andere Sache ist es, wenn das Bild selbst ein entschieden raphaelisches Gepräge trägt und über andere Exemplare derselben Komposition erhaben erscheint, dann erwächst aus der feinen und zwanglosen Verkettung der Urkunden, welche die Schicksale des Bildes bis zu seinem Ursprung beleuchten, eine mächtige Stütze für die Behauptung: das Werk, welches ihr als verschollen betrachtet, ist nicht verschollen, es ist hier!

Und so scheint es tatsächlich zu sein. Schon die Vergleichung der Photographien zeigt, daß das Exemplar in Nanterre den Vorrang selbst gegenüber dem Louvrebild, geschweige denn gegenüber denjenigen in anderen Galerien entschieden gebührt. Doch erst das Original kann die volle Ueberzeugung geben. Vor einigen Jahren habe ich Gelegenheit gehabt, im Hause Roussels in Nanterre das Bild eingehend zu studieren. Kein Zweifel, daß es dem Louvrebild entschieden überlegen ist. Die für ein raphaelisches Bild überraschende Kraft und Glut des Kolorits, das an die Madonna della Sedia gemahnt, würde das Bild, wenn es von Raphael herrührte, in die von der venetianischen Farbenkunst und deren Repräsentanten, Sebastiano del Piombo beeinflußte spätere Periode des Meisters hinweisen. Doch, ich überlasse Dr. Schmarsow, der in seinem von mir schon erwähnten Aufsatz so feinsinnig über das Bild gesprochen hat, das Wort:

«Während die Tafel im Louvre links neben der alten Elisabeth störend abschneidet, hat das durchweg besser erhaltene Exemplar in Privatbesitz noch einen Finger breit mehr und gewährt dem Ende der

Figur wie dem ausliegenden Gewandzipfel den erwünschten Platz. Darüber vollends eröffnet nun der Ausblick in die Landschaft eine viel weiter gehende Ferne mit Bergzügen und Wasserspiegel von überraschender Schönheit. Ebenso fühlbar ist der Zuwachs an Leben in der ganzen, auf beiden Bildern vorhandenen Partie zwischen den Köpfen beider Frauen über dem Johannes dem Täufer. Während im Louvre hier nur ein dunkler Fleck erkennbar ist, bietet das Bild in Nanterre weit mehr, als die Photographie vermuten läßt. Klar und warm in gelbbrauner Farbe stuft sich das Gestein unter der Baumgruppe, wie so oft auf römischem Boden, ab und setzt sich räumlich mit der Figurengruppe vorn so ungezwungen und wohltuend auseinander, daß nun erst Luft und Licht die natürliche Freiheit haben, die Gestalten zu umspielen und in sich aufzunehmen.

«Voll Bewegung ist auch der Mantel Elisabeths, im Einklang mit dieser Umgebung, selbst das Matronenantlitz der Alten will noch lange nicht zu pergamentener Härte, wie im Louvre erstarren. Johannes trägt einen Fellkittel. Sein nackter Fuß ist einheitlich als warme Karnation gemalt, indes im Louvre die Lichter unverschmolzen auf die Fleischfarbe aufgesetzt erscheinen. Ebenso herrlich durchmodelliert ist das Christkind, das völlig nackt auf dem Linnen seiner Wiege steht und über den Schoß der Mutter lehnt, um mit beiden Händen die vollen Wangen des Spielgefährten zu liebkosen. Gewiß befriedigt auch das Antlitz Marias mehr, da es auf der verkürzten Seite nicht so hart am Auge abgeschnitten ist und von ihrer rechten Gesichtshälfte überhaupt eine breitere Ansicht gewährt. Viel glücklicher machen die Schultern beider sich geltend, und die stattliche Breite der Brust verschwindet nicht allzusehr hinter der Draperie, die vom ausgreifenden Vorderarm herüber gezogen wird, weil die Mutterhand das Gefühl schützender Berührung mit dem Kindeskörper, und sei es nur mit den Fingerspitzen, nicht aufgeben will.

«So gleitet über alle Körper der Gruppe, wie der Strom verwandten Lebens in ihren verschlungenen Gliedern, auch das freundliche Licht des Augenblickes verklärend hin.»

So weit Schmarsow.

Doch wenn man auch jetzt, jedenfalls mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit, behaupten kann, daß die im mantuanischen Inventar von 1627 erwähnte, später als verschollen betrachtete Madonna mit der in der Kollektion Roussel aufgetauchten identisch ist, dann erhebt sich eine andere Frage:

Ist dies im Jahre 1515 entstandene Bild wirklich von Raphael selbst gemalt?

Ist dies auch nur wahrscheinlich?

Nachdem Julius II. den Künstler im Jahre 1508 nach Rom berufen hatte, wurde dieser so mit Aufträgen aller Art überhäuft, daß er die Ausführung der Werke zum größten Teil seinen Schülern überlassen mußte. Wenige Werke aus dieser Zeit dürften als ganz eigenhändig betrachtet werden. So hat vor nicht lange Frizzoni die so hochgeschätzten Madonnen in der Prado-Galerie zu Madrid, wie die Madonna mit dem Fische, die Madonna mit der Rose, die Perle etc. als eigenhändige Werke Raphaels mit vollem Recht bezweifelt. Auch dürfte der Zweifel an die Eigenhändigkeit der «Kreuztragung» (lo spasimo) in derselben Galerie, an der großen heiligen Familie Franz I. im Louvre, an der Madonna del Divino Amore in Neapel, an der Vision Ezechiels im Palazzo Pitti etc. nur zu berechtigt sein.

Und vollends in den letzten fünf Jahren seines Lebens fand er für die ganz persönliche Ausführung seiner Arbeiten kaum mehr die Zeit: «A partir de 1515, l'artiste fut vraiment debordé: il lui fallut à la fois composer des cartons de fresques, de tapisseries, de mosaiques, de décors de théatre; peintre des tableaux de chevalet ou de retables gigantesques; diriger les tableaux de St. Pierre, des Loges et des plusieurs palais particùliers; surveiller les antiquités de Rome, défrayers de modèles les orfèvres, les sculpteurs en bois, les graveurs, sans neanmoins négliger ses devoirs d'homme du monde et de courtisan.» [18]

Die Annahme, daß die Madonna piccola Gonzaga eine Ausnahme bilden sollte, scheint zum voraus wenig wahrscheinlich. Und doch, wir besitzen eine, von uns schon zitierte Urkunde, die schwarz auf weiß bezeugt, daß Raphael an der Ausführung mitgewirkt hat. Denn in einem Brief, welchen Alfonso Paolucci an den Bruder Isabellas, den Herzog von Ferrara richtete, heißt es ja ausdrücklich: «Baldassare Castiglione, mit dem ich über Raphael von Urbino sprach, hat mir mitgeteilt, daß dieser schon lange mit einem Werk für die Marchesana beschäftigt war, und daß er nur während seiner Anwesenheit daran arbeitete. Und er fügte hinzu: Sie können versichert sein, sobald ich weggereist bin, arbeitet er nicht mehr daran.»

Hiermit scheint es bewiesen, daß Raphael, wenn er auch nicht selbst das Bild ganz ausgeführt, doch hier und da Hand daran gelegt hat. Es war ja für dieselbe hohe Frau bestimmt, für die fast alle großen Maler ihrer Zeit gemalt haben. Man darf in der Tat vermuten, daß er einen Teil davon selbst gemalt und den von Schülern ausgeführten übergangen hat.

---

[18] Eugène Müntz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881.

Der Verfasser dieser Zeilen hat vor kurzem den Vorschlag gemacht, alles, was von Raphael herrührt, in drei Gruppen zu teilen. Die erste Gruppe sollte diejenigen Werke umfassen, die ganz von seiner eigenen Hand sind, die zweite diejenigen, an welchen auch seine Schüler beteiligt gewesen sind, und die dritte endlich diejenigen, welche in seinem Atelier nach seinen Skizzen ausgeführt worden sind.[19]

In welche Gruppe gehört unser Bild? Offenbar in die zweite. Die genauere Analyse des Bildes zeigt, daß er die Ausführung zum großen Teil einem Schüler und zwar seinem besten überlassen, wenn er auch schließlich dessen Arbeit das letzte Gepräge gegeben haben kann. Die ziemlich scharf ausgeprägten Körperformen der beiden Kinder, die teils an die Antike der Römerzeit, teils an Michelangelo anklingen, sowie auch ihre wulstigen Lippen weisen auf den vornehmsten seiner Schüler, auf Giulio Romano hin.[20]

Die Absicht dieser anspruchslosen Schrift würde erreicht sein, wenn es dem Verfasser gelinge, das kunstliebende Publikum auf ein Werk aufmerksam zu machen, das mit keiner geringen Wahrscheinlichkeit mit einem verloren geglaubten Raphael identifiziert werden kann.

---

[19] Repertorium für Kunstwissenschaft 1902.

[20] Was Giulio Romano, ohne Raphaels Mitwirkung, aus einer ganz ähnlichen Komposition herausbringt, sieht man an seiner «Madonna della Gatta» im Neapler Museum.

TAFELN



MADONNA PICCOLA GONZAGA
Coll. Roussel, Nanterre.



LA PETITE SAINTE FAMILLE.
Louvre, Paris.



ZEICHNUNG IN WINDSOR.



STICH VON CARAGLIO.

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit elf Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* M. 11 Lichtdrucktaf. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abbild. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* M. 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —

35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

Unter der Presse:

Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*.

Weitere Hefte in Vorbereitung. – Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann*. Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. 5. — gebd. 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —